



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

**Patterns of the Conquerors – zu den verschiedenen Ausstellungsformaten
von John Forbes Watsons textilen Musterbüchern**

Engler, Carla Gabriela

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-181648>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Engler, Carla Gabriela (2019). Patterns of the Conquerors – zu den verschiedenen Ausstellungsformaten von John Forbes Watsons textilen Musterbüchern. In: Dogramaci, Burcu. Textile Moderne = Textile modernism. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 179-190.



mode global ③ Burcu Dogramaci (Hg.)
Textile Moderne / Textile Modernism



mode global Band 3

Herausgegeben von
Burcu Dogramaci

Burcu Dogramaci (Hg.)

Textile Moderne / Textile Modernism

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Universität Regensburg sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



Graduiertenschule
für Ost- und
Südosteuropastudien



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN



Universität Regensburg



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Franziska Pfannkuche, *Seiltänzerin*, undatiert [1920er Jahre],
Stickerei, 29,5 x 21,8 cm, Nachlass Franziska Pfannkuche

Lektorat: Elena Mohr

Korrekturat (Mitarbeit) und Index: Maya-Sophie Lutz

Satz: Punkt für Punkt · Mediendesign, Düsseldorf

Druck und Bindung: Finidr, Cesky Tesin

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51459-4

Inhalt

Textile Moderne: Einleitende Überlegungen_9

Burcu Dogramaci

MATERIAL, MUSTER, FARBE / MATERIAL, PATTERN, COLOUR_21

Materiality, Representation and Cognition: A Reconsideration of Gottfried Semper's Emphasis on Weaving as a Fundamental Craft_23

Arthur Crucq

Farben der *vie moderne*. Zu Verwendung und Wahrnehmung erster synthetischer Textilfarbstoffe in der Damenmode_33

Birgit Haase

Werkbundstimme Else Meißner: Kunstschutz auf Textilmuster im ‚Elfengespinnst‘ der Moderne_45

Katharina Januschewski

Foto-Ornamentik. Abstrakte Muster(er)findungen zwischen Textildesign und Kunst_59

Kathrin Schöneegg

Textile Rekonfigurationen des Spinnennetzes: Zum Verhältnis von Form und Material in Stoffmustern und Fadenobjekten_71

Leena Crasemann

TECHNIK, EXPERIMENT, ABSTRAKTION / TECHNOLOGY, EXPERIMENT, ABSTRACTION_83

In die Moderne gestochen: Adriana C. van Rees-Dutilh und die Stickerei als Kunst_85

Diana Anna Schuster

Ljubov' Popova und Varvara Stepanova: Von der gegenstandslosen Malerei zum Textildruck_97

Christiane Post

Zwischen detailgetreuem Nachstickern und eigenen abstrakten Webentwürfen:

Textile Arbeiten von Maria Marc_107

Susanna Baumgartner

Knotted, Woven, Unraveling: Textile as Structure in the Work of Paul Klee_119

Charlotte Healy

Gestickte Malereien. Die Textilkünstlerin Sophie Taeuber-Arp_131

Walburga Krupp

SAMMELN, ARCHIVIEREN, ZEIGEN / COLLECT, ARCHIVE, DISPLAY_143

Mitteleuropäische Textilien und Englische Stoffe. Zur Ankaufspolitik

des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute MAK) vor und um 1900_145

Angela Völker und Dagmar Sachsenhofer

Strukturprinzipien der Moderne: Die Textilsammlungen von Bertha Pappenheim und Emilie Flöge_157

Annette Tietenberg

The Weaver's Laboratory. Gunta Stölzl's Sample Cards as Materialities of Research_169

Mirjam Deckers

***Patterns of the Conquerors:* Zu den verschiedenen Ausstellungsformaten**

von John Forbes Watsons textilen Musterbüchern_179

Carla Gabriela Engler

**TEXTILE ARCHITEKTUR UND RAUMGESTALTUNG / TEXTILE ARCHITECTURE
AND SPATIAL DESIGN_191**

Der Stoff aus dem die Räume sind: Das Prinzip der Bekleidung in Adolf Loos' Haus für Goldman & Salatsch_193

Christian Scherrer

Die Textilien der Bauhaus-Künstlerin Friedl Dicker: Raumgestaltungen und Möbeldesign_205

Katharina Hövelmann

Anni Albers's "Pliable Plane": Writing on Architecture and the Nomadic Textile_217

Jordan Troeller

Textile Moderne unterwegs: Innenausstattung von Schiffen und Zügen durch die Deutschen Werkstätten_229

Klára Němečková und Kerstin Stöver

INTERMEDIAL UND INTERDISZIPLINÄR / INTERMEDIAL AND INTERDISCIPLINARY_241

**Crossover zwischen Textilien und Malerei um 1914 am Beispiel von August Macke
und der Omega-Künstler_innen Vanessa Bell, Duncan Grant und Roger Fry_243**

Ina Ewers-Schultz

Stickerei der Neuen Sachlichkeit. Textilbilder von Franziska Pfannkuche im intermedialen Kontext_255

Burcu Dogramaci

Körpermasken und bewegte Bilder: Künstler kostümieren Tänzer_273

Anja Pawel

Matisse's Tapestry *The Woman with the Lute* (1949): Interweaving Modernist Painting and Tapestry_285

Claire Salles

Interferenzen von Webkunst, Algorithmen und Raster in der Kunst der Moderne_297

Daniel Becker

GENDER UND KREATIVITÄT IN KOOPERATION / GENDER AND CREATIVITY IN COOPERATION_309

**Textile Transformationen: Die „Frau comme il faut“ in der *robe à transformation*
und die „Tempofrau“ im Verwandlungskleid_311**

Kerstin Kraft

**„Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein [...]“. Henry und Maria van de Veldes
künstlerische Allianzen für das Reformkleid_325**

Antje Neumann und Laura Petzold

Kreative Zusammenarbeit oder künstlerische Abhängigkeit?

Die Bildteppichweberei des deutsch-polnischen Künstlerpaares Max Wislicenus und Wanda Bibrowicz_337

Katarzyna Sonntag

Traces of Lost Modernisms: Repositioning Block Printed Textiles in Interwar London_349

Lotte Crawford

Textile Koproduktionen von Künstlerpaaren der Moderne:

Die Web- und Knüpfarbeiten von Lisbeth und Julius Bissier_361

Helene Roth

(TRANS-)LOKAL UND GLOBAL / (TRANS)LOCAL AND GLOBAL_373

Kimono as Fashion: Japanese Department Stores Designing New Kimono Patterns, 1890s–1910s_375

Hissako Anjo

Textile Modernism in Australia: The Impact of Emigré Designer Gerard Herbst

at the Prestige Textile Design Studio in Melbourne in the 1940s and 1950s_383

Harriet Edquist and Isabel Wünsche

Cy Twomblys ‚tapestries‘: Das Black Mountain College in Marokko_397

Thierry Greub

Transkulturelle Verwebungen: Lenore Tawneys *fiber art*_411

Mona Schieren

Textile Modernism: Transcultural Readings of Maryn Varbanov

and Abstract Weaving from East to East, from Local to Global_425

Janis Jefferies

BILDNACHWEISE / IMAGE CREDITS_437

BIOGRAFIEN DER AUTOR_INNEN / BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS_445

INDEX_453

***Patterns of the Conquerors:* Zu den verschiedenen Ausstellungsformaten von John Forbes Watsons textilen Musterbüchern**

Carla Gabriela Engler

Sascha Regina Reichsteins Kurzfilm *Patterns of the Conquerors*¹ beginnt mit einem Ausschnitt. Maschinell gedruckte Lettern, Längen- und Breitenangaben in Yards und Inches, eine Katalognummer und ein Ort, Dacca, in der anglisierten Schreibweise Dhakas, der heutigen Hauptstadt Bangladeschs. Die Kamera gleitet in mechanischer Manier über die Papierseite, ein aufwendig von Hand bestickter, bengalischer Stoff erscheint, hörbar wird in einem Buch geblättert (Abb. 1). Dieser fragmentarische Einblick in die hybride Konstellation von angloamerikanischem Maßsystem und südasiatischem Erzeugnis enthält in nuce die Programmatik des im Film verhandelten Objektes, dem englischen Textil-Musterbuch *Collection of Specimens and Illustrations of the Textile Manufactures of India*² aus dem Jahr 1866.

Initiiert von John Forbes Watson, von Amts wegen „Reporter on the Products of India“ und Direktor des India Museum in London³, sollte das

Musterbuch als Trade Museum die Handelsbeziehungen zwischen England und Indien⁴ fördern, da auf der Grundlage der indischen, traditionellen Stoffmuster, industriell massenproduzierte Billig-Imitationen nach Indien verkauft werden konnten.⁵ Für dieses Vorhaben katalogisierte Watson rund 700 eigenhändig angefertigte Stoffmuster im Format 35 mal 20 Zentimeter, die er auf 18 Bände verteilte und nach deren Vorbild er 19 identische Sets herstellen ließ. 13 davon verkaufte er nach Großbritannien⁶, 7 nach Indien⁷, womit rund 16.000⁸ normierte und nummerierte indische Stoff-Rechtecke in Umlauf gebracht wurden. Nur sechs Jahre später nahm Watson die Arbeit an einer zweiten, noch umfangreicheren Serie auf, die aber nie fertiggestellt werden sollte – zu wenig Platz, zu wenig Zeit, zu sehr hat sich das Selbstverständnis des Museums in diesen wenigen Jahren verändert, als dass das Zerschneiden indischer Stoffgüter noch als unterstützungswürdige Praxis empfunden wurde.

Indem nun 150 Jahre später, im Jahr 2017, Watsons Musterbücher erneut gezeigt werden, und zwar als Kurzfilm mit einer Länge von 21 Minuten, einem Bildformat von 16:9 und der Zirkulation als DCP 2K auf Kurzfilmfestivals⁹, werden die Stoffe in einem neuen Ausstellungsformat mit eigenen Bedingungen, Möglichkeiten und Restriktionen ausgestellt. Fasst man den Begriff des Formats dabei nach David Summers Überlegungen in *Real Spaces* als ein System innerer und äußerer Beziehungen in wirklichen Räumen¹⁰ und nach David Joselit als Netzwerk, innerhalb dessen Kunst als Ware der Globalisierung zirkuliert¹¹, wird die Art der Verhältnisbestimmung zwischen Objekt und Betrachter als Aushandlungsort westlich hegemonialer Praktiken lesbar. Im Vergleich der unterschiedlichen Ausstellungsformate, in denen die indischen Stoffe im Laufe der Zeit zirkulierten und immer noch zirkulieren, eröffnet sich damit die Möglichkeit, nach kulturpolitischen Verschiebungen



Abb. 1: Sascha Regina Reichstein, *Patterns of the Conquerors*, 2017, DCP, 16:9, 21 Minuten, AUT/GB

und ihren Implikationen zu fragen. Inwiefern sich darin Kontinuität und Umbruch verschränken, soll Thema des hier vorliegenden Aufsatzes sein.

Wertschätzung und Umgang

„I was unfamiliar except as an outside visitor with the collection, so I was seeing everything with complete new eyes. And they weren't on display, they kept in a locked room in the Asian department library. So you unpack these books from their cardboard boxes and then inside it's like a herbarium, like a collection of pressed plants, but it's more like pressed textiles“.¹² Per Voiceover kommen drei Personen zu Wort: Felix Driver, Professor für historische Human-geographie an der Royal Holloway University of London, der Kurator und Schriftsteller Shaheen Merali und Sonia Ashmore, ehemals Research Fellow am Victoria and Albert Museum und mit der digitalen Katalogisierung südasiatischer Textilien beauftragt.¹³ Wenn Ashmore zu Beginn des Filmes schildert, wie sie Watsons Musterbücher im Jahr 2007 das erste Mal vorfand – in einem abgeschlossenen Raum der Sichtbarkeit entzogen und in Karton verpackt –, eröffnet sich sogleich ein Bezugsrahmen, der von Watsons Vision der umfassenden Zirkulation möglichst vieler zugeschnittener Textilproben, zur Scham seiner Nachfolger, die die Musterbücher verschwinden

ließen, bis hin zur heutigen Aufarbeitung reicht, die sich verstärkt Fragen der Restitution widmet.

Watsons systematische Konzeption der Musterbücher und ihr praktischer Gebrauch speisten sich aus verschiedenen Kontexten. So gehörte die Inventur indischer Kulturprodukte und die entsprechende Entwicklung von Messverfahren und Auswertungen zu den Pflichten eines „Reporters of the Products of India“ des India Museums¹⁴ – ein Amt, das Watson ab 1858 innehielt.¹⁵ In einem internen Schreiben zur taktischen Ausrichtung des India Museum hielt James Grant Duff, Under-Secretary of State for India, fest, dass das Museum primär die Grundlage für das Ausschöpfen indischer Ressourcen liefern soll: „[The] Museum [is] not a mere museum for curiosity, nor even primarily a museum intended for the advancement of science, but the reservoir, so to speak, that supplies power to a machinery created for the purpose of developing the resources of India, and promoting trade between the Eastern and Western empires of Her Majesty, to the great advantage of both.“¹⁶ Damit wird zugleich eine weitere zentrale Ausrichtung angesprochen: die Förderung der Handelspolitik. Die Idee, dass die Musterbücher, gerade aufgrund ihres praktischen Nutzens als Trade Museums dienen können, beschreibt Watson bereits in dem Begleitwerk *The Textile Manufactures and the Costumes of the People of India*¹⁷: „As each set is a copy of all the others, they may prove useful in *facilitating* trade operations [...]“.

This aspect of their usefulness gives these collections a title to be called *Trade Museums* in a fuller and broader sense than belongs to any which have yet been established“¹⁸. Rund zehn Jahre später präzisiert er in einer Abhandlung zur Etablierung von Trade Museums und in einem Brief an die *Times* deren Funktions- und Wirkungsweise, indem er sie von den Institutionen Museum und Ausstellungen, wie den gerade aufkommenden Weltausstellungen¹⁹, abgrenzt. Während Ausstellungen aufgrund ihrer ephemeren Natur und ihrer sprunghaften Unvollständigkeit lediglich in vager Erinnerung blieben, seien Museen trotz ihrer Nachhaltigkeit und ihren systematisch angelegten Sammlungen nur für den rein wissenschaftlichen Nutzen ausgerichtet.²⁰ Trade Museums hingegen, so Watson, seien als komplementäres Ausstellungsformat imstande, das Potenzial beider Einrichtungen auszuschöpfen, indem sie temporäre Erkenntnisse in permanente Sammlungen überführen und sie ausschließlich für Produktions- und Handelsgeschäfte aufbereiten. Deren effektiver Nutzen stand für Watson in direkter Relation mit der Anzahl zirkulierender, identisch ausgeführter Musterbücher, die ein standardisierendes Referenzsystem bilden sollten.²¹

Watsons radikale, profitorientierte Handhabung der indischen Stoffe stieß schon bald auf Kritik. Bereits im Jahr 1879 setzte Colonel Henry Yule, Mitglied des India Councils, ein Schreiben auf, in dem er ernüchtert konstatierte, dass Watsons Vision eines auf die Praxis einwirkenden Trade Museum scheiterte: „[...] experience has shown that it cannot be realized. The agitation which had aimed at securing its realization as a part of a great Imperial scheme, embracing India and the Colonies alike, has failed of any practical result“²². Wesentlich energischer äußerte sich indes Watsons Nachfolger, George Birdwood, der die Direktion des India Museum im Jahr 1875 übernahm und im Jahr 1881 seinem Ärger in einem handgeschriebenen

Report freien Lauf ließ: „It is indeed unfortunate that for the purposes of this work some of the finest historical examples of Indian Kincobs in the Museum were destroyed. They were cut up into small fingering pieces as the manufacturers call them, shewing how many thread per square inch were in the weft and the woof of these glorious webs of sunshine and colour.“²³ Birdwood verglich das Zuschneiden der Stoffe abschätzig mit dem wertvoller Gemälde und hielt in seinen Notizen fest, dass ein Quadratzoll eines William Turner den Kunststudenten schließlich auch nichts beibringen könne.²⁴ Die Musterbücher verschwanden daraufhin in den Tiefen des Archivs.²⁵ Aus dem Jahr 1885 findet sich ein Bericht, der festhält, dass die Textilien aufgrund der unsachgemäßen Lagerung teils fast gänzlich von Motten zerfressen waren.²⁶

In Reichsteins *Patterns of the Conquerors* wird sowohl Watsons als auch Birdwoods kuratorische Praxis aufgearbeitet und kontextualisiert. Zwar wird das Entsetzen über Watsons pragmatische Handhabung der Stoffe geteilt²⁷, doch statt einer aktiven Verdrängung wird für den Versuch einer Restitution²⁸ plädiert: „We can look at such objects and think about them in new ways and that's indeed what we must do. And trying to think about them in new ways and try and search for example for question of agency and authorship“²⁹. Gerade diese Frage nach der Urheberschaft wird dabei nicht nur im Voiceover als intellektuelle Aufarbeitung verhandelt, sondern scheint sich auch ins Bild selbst einzuschreiben. Die Kamera tastet einer Lupe gleich die Stoffe in Detailaufnahmen ab, rückt einzelne Fäden, gar des Fadens eigene Verworrenheit ins Sichtfeld. Der Film vermag so im Riegl'schen Sinne die haptische Qualität der Textilien und damit verbunden auch die darin eingeflochtene Handarbeit sowie den eigentlichen Gebrauch als Kleidung herauszustellen.³⁰ Ins Sichtfeld rücken damit Ausschnitte – Ausschnitte der Stoffproben, die selbst

bereits Ausschnitte sind –, die mittels Schnitt aneinandergereiht werden, dabei weder das Gefühl einer vollständigen Inspektion der Musterbücher noch der Proben zu evozieren suchen. In der tiefen Durchdringung des Gewebes entsteht so ein Bild, das Walter Benjamin in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* als „ein vielfältig zerstückeltes“ beschrieben hat, „dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.“³¹

Vom Teil zum Ganzen und zum Teil zurück

Dieser fragmentierende Blick der Kamera steht im starken Kontrast zu Watsons Versuch einer kompletten, allumfassenden und restlosen Darstellung indischer Textilkunst, wobei gerade dieses Verhältnis des Teils zum Ganzen ein zentrales Funktionsprinzip von Musterbüchern aufgreift. Mit Nelson Goodman gesprochen versteht sich das Stoffmuster als exemplifizierende Probe, deren praktischer Anwendungseinsatz durch „Besitz plus Bezugnahme“ ermöglicht, aber auch begrenzt wird: „[...] es ist eine Probe der Farbe, der Webart, der Textur und des Musters, aber nicht der Grösse, der Form, des absoluten Gewichts oder des Wertes.“³² Die Stoffproben in Watsons Musterbücher waren dementsprechend nicht für die Massenreproduktion von 35 mal 20 Zentimeter großen Stoffstücken, sondern als Studienobjekte konzipiert, auf Grundlage derer traditionell indische Kleidungsstücke imitiert werden sollten. Die systematische Anordnung der Stoffproben erinnert wiederum visuell und konzeptionell an Herbarien im Kontext botanischer Taxonomie. Felix Driver³³ sieht darin eine Verschmelzung von Watsons taxonomischer Obsession als Naturwissenschaftler und instrumentaler Herangehensweise als Verwalter.³⁴ Watsons Art der

systematischen Erfassung speist sich aber auch aus imperialistischen Diskursen und Praktiken des 19. Jahrhunderts, allen voran aus dem umfassenden Bestreben, weit entlegene Kolonien eines Imperiums nicht durch Gewalt, sondern über möglichst restlose Erfassung zu beherrschen: „The ideology of mid-Victorian positivism had also led most people into believing that the best and most certain kind of knowledge was the fact. The fact was many things to many people, but generally it was thought of as raw knowledge, knowledge awaiting ordering. The various civil bureaucracies sharing the administration of Empire were desperate for these manageable pieces of knowledge. They were light and movable. They pared the Empire down to file-cabinet size.“³⁵

Mit der Entscheidung, zu Zwecken von Zirkulation und freiem Zugang auf das Format Musterbuch zurückzugreifen, wurde Watson indes in mehrfacher Hinsicht zur Reduktion gezwungen. Das festgelegte Seitenformat und die begrenzte Seitenanzahl pro Buch bedingten nämlich nicht nur das Zuschneiden von Textilien, sondern auch die Reduktion des Beschreibungstextes auf Material, Länge, Breite, vermuteten Herkunftsort und zugeordnete Ziffer zwecks Identifikation (Abb. 2). Weitere Angaben, die für die Herstellung der einzelnen Kleidungsstücke unabdingbar sind, vermerkte Watson im Begleitwerk *The Textile Manufactures and the Costumes of the People of India*, in dem er nicht nur die einzelnen Kleidungsstücke klassifizierte, sondern auch zusätzliche Angaben, wie die Tragweise der Stoffe oder die Applikation und Platzierung der Ornamente, vermerkte und stellenweise mit Zeichnungen oder Fotografien veranschaulichte (Abb. 3). Für weiterführende Informationen verweist Watson auf die konkrete Sammlung der jeweiligen Textilien im India Museum: „If the manufacturer should still encounter difficulties, when exceptional points are in question, these can be got over by reference to the



Abb. 2: John Forbes Watson, *Collection of Specimens and Illustrations of the Textile Manufactures of India, Second Series*, London 1873–1880, Nr. 647

parent and more elaborate collection in the India Museum; and there also full information on doubtful matters can be obtained.”³⁶ Watson beschreibt das Museum als „systematischen und vor allem vollständigen Speicher von Information“, der immerzu Ort der letztendlichen Referenznahme bleibt³⁷ und suggeriert damit die Möglichkeit einer restlosen Erfassung von Wissen, die, dem Prinzip einer Montage nicht unähnlich, vom textilen Muster über den bebilderten Begleittext bis hin zum eigentlichen Textil reicht.³⁸

Diese rhetorische Suggestion von Vollständigkeit und Restlosigkeit lässt sich auch bei den Ausführungen zu den achtzehn Bänden der ersten Serie beobachten, etwa wenn Watson angibt, dass sie nicht nur auf „vollständige und dienliche Weise die indische Webkunst“³⁹ veranschaulichen und damit das erste Mal ein „umfassendes und korrektes Wissen“⁴⁰ über die textilen Bedürfnisse Indiens vermitteln, oder wenn in Zeitungsberichten attestiert wird, dass die Musterbücher „in jeglicher Hinsicht komplett“⁴¹ sind. Als



Abb. 3: John Forbes Watson, *The Textile Manufactures and the Costumes of the People of India*, London 1866, S. 19

Beweggrund für das Anfertigen einer zweiten Serie führt Watson indes die Chance an, eine noch ausführlichere Übersicht anzulegen, die den Wissensschatz ein für alle Mal komplementieren soll: „The series of samples of Indian Textiles, already distributed, although very extensive are not nearly so comprehensive as the resources now at our disposal are capable of effecting. In addition to numerous examples still in store here the collection recently forwarded from India to the Paris Exhibition affords an admirable opportu-

nity of getting up an additional set of samples which would completely illustrate the whole subject.“⁴²

Mit dem Blick auf das Fragment, dem ostentativen Ausstellen von Arrangements und der Verhandlung des Unabgeschlossenen positioniert sich *Patterns of the Conquerors* geradezu antithetisch zu Watsons Bestrebungen. Denn nicht allein werden im Film nur Bände der zweiten, unvollständigen Ausgabe gezeigt, womit Watsons Vision der Vollständigkeit bereits in der Ausgangslage des Films zur Unmöglichkeit wird.

Auch erscheint das Fragment einerseits als Ausschnitt einer Stoffprobe im Bild, als Anschnitt, Detailaufnahme, Auslassung, als zu kurz gehaltener Blick, um die Fülle von Ornament und Webkunst erfassen zu können; andererseits als Geräusch- und Gesprächsfetzen auf der Tonebene, indem die Geräuschkulisse ausschließlich aus isolierten Schritten, vereinzelter Räuspern und Blättern besteht und die Gesprächsaufnahmen mit Felix Driver, Sonia Ashmore und Shaheen Merali nur versatzstückartig wiedergegeben werden. Gerade in diesen Versatzstücken wird der gewaltvolle Akt des Schnitts und des subsequenten Neu-Arrangierens mit äußerster Deutlichkeit ausgestellt. Stringente Argumentationslinien werden auf Einzel-Aussagen gekürzt und, erneut im Sinne eines Montage-Verfahrens, neu verwoben. Der Eindruck eines Flickenteppichs aus Aussagen wird dabei auch auf der Bildebene gestärkt, und zwar in der Differenz zwischen der im Buch angelegten Ordnungslogik und der im Film verfolgten, erratischen Zufälligkeit, mit der die Stoffe ins Bild gerückt werden. Die Möglichkeit, kulturelle Produkte wie indische Textilerzeugnisse durch Überführung in westliche Erfassungssysteme in ihrer Vollumfänglichkeit erfassen zu können, scheint damit negiert. Stattdessen lässt sich eine Hinwendung zum Fragment beobachten, die sich als Reflexion der eigenen Unzulänglichkeiten liest.

Zum Nutzen von Raum und Zeit

Watsons Wunsch nach einem Eindruck der Vollständigkeit schlug sich in den folgenden Jahren auch auf die Präsentationsform der Textilproben nieder. Während die Musterbücher zwar als handliche, schnell und einfach zirkulierende Referenzwerke praktische Anwendung fanden, stellten sie für die ortsgebundene, permanente Ausstellung im Museum ein unpraktisches

Format dar. Einerseits benötigten sie zu viel Platz, den es im India Museum nicht gab,⁴³ andererseits schützten sie die Textilien nicht hinreichend vor Schmutz, Hitze und Insektenbefall.⁴⁴ Watson arbeitete daraufhin an Skizzen zu einem Ausstellungsdispositiv, bestehend aus einem Drehständer und siebzehn daran vertikal montierten und beweglichen, großformatigen Glaskästen, in denen je sechzig Musterproben ausgestellt werden konnten (Abb. 4).⁴⁵

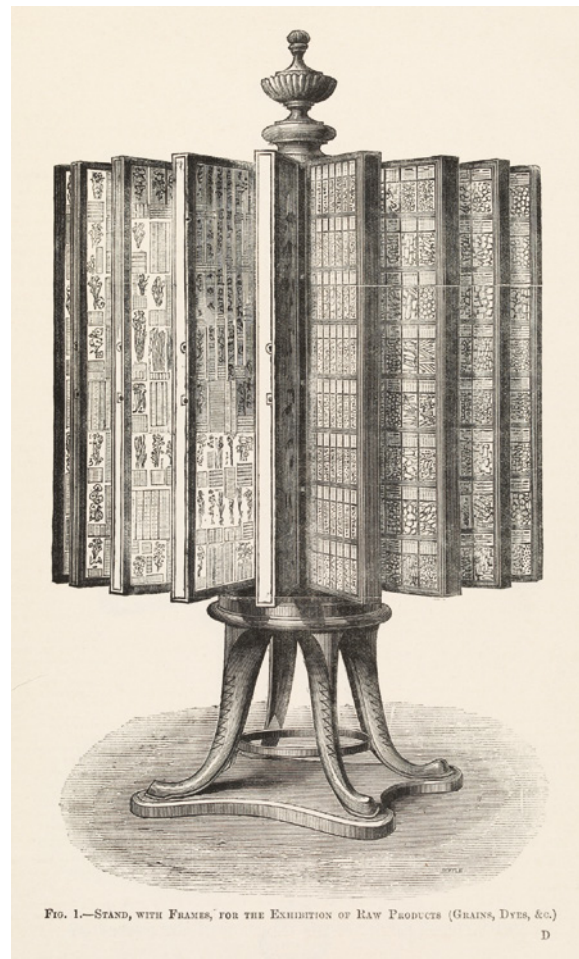


Abb. 4: John Forbes Watson, *The Imperial Museum for India and the Colonies*, London 1876, S. 49

Watson warb unter anderem mit der Möglichkeit einer sicheren Aufbewahrung der Textilproben, indem sie nach einer Phase starker Erhitzung in hermetisch abgeschlossenen Glasvitriolen optimal konserviert werden würden. Zudem betonte er die maximale Raumökonomie dieses Dispositives, das mit einer Fläche von nur 1,7 Quadratmetern mehreren Betrachtern das gleichzeitige Studium sämtlicher Objekte ermöglichte. Auch sprach er sich für den „gesteigerten Effekt“⁴⁶ aus, der sich durch die mechanische Bewegung der 1.000 Musterproben einstellte.⁴⁷ Damit liegt eine auffällige Nähe zu prä-kinematografischen Dispositiven vor, wie dem von William E. Lincoln im Jahr 1867 patentierten Zoetrop (Abb. 5). Mit der gleichen Grundkonstruktion von auswechselbaren Platten und drehbarem Zylinder, der Möglichkeit einer kollektiven Seherfahrung⁴⁸ und dem Vermögen suggestiver Bildwirkung scheinen die beiden Dispositive gewisse Grundprinzipien zu teilen.

Bemerkenswerterweise werden im Film *Patterns of the Conquerors* nicht alle medialen Potenziale, die Watson bei dem von ihm skizzierten Ausstellungsdispositiv für besonders wichtig erklärte, eingelöst. Zunächst betrifft dies den von Watson beschriebenen „gesteigerten Effekt“, der aus der mechanischen Bewegung hervorgeht, mit der die 1.000 Musterproben zu Tausenden von Sinneseindrücken werden, in denen sich die gesamte indische Textilkunst zu entfalten scheint. Obwohl das Medium Film diese suggestive Bildmacht bedienen kann, wird sie hier bereits im Format unterbunden. Als Kurzfilm entspricht der Film einem Sub-Standard, der per Definition einer zeitlichen Restriktion von ungefähr 30 Minuten unterliegt, der, wie der kanadische Filmemacher Mike Hoolboom in „9 Thoughts on Shortfilm“ beschreibt, immer auch das Ausgelassene impliziert: „The ‚short film‘ implies something else, something longer, something that isn’t just ‚short‘. And you want to know,

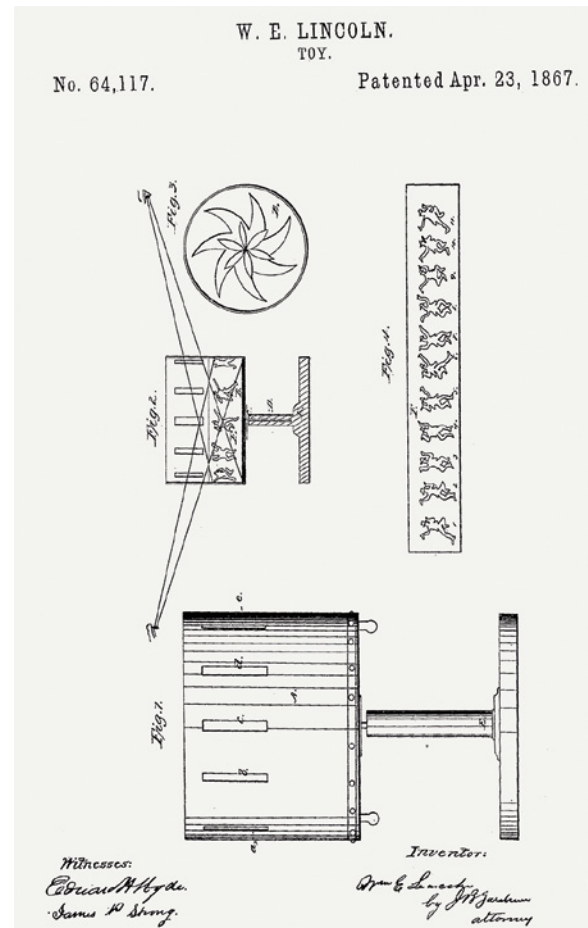


Abb. 5: William E. Lincoln, US Patent No. 64, 117, 23. April 1867

we all want to know, where the rest of it is, because this is just a short form, an abbreviation, an acronym. When we watch it, the short film, we give ourselves over to the fragment, the gesture, and can't help wondering where the rest is.“⁴⁹

Die Kürze des Films erinnert jedoch an ein anderes Ziel, das Watson in seinem Ständer-Dispositiv verwirklicht sieht, die Zeitersparnis: „This purpose is to present the information in the shape most adapted to its being of direct use to the practical man of business,

who has neither time, inclination, nor the requisite training for obtaining it by means of tedious extracts from voluminous records“⁵⁰. Diese Ökonomisierung von Zeit, die Watson mit der Ökonomisierung von Energie gleichsetzt⁵¹ und die den umfassenden Effizienz-Diskursen des 19. Jahrhunderts entlehnt ist⁵², findet Ausdruck in Watsons Überlegungen zu Transport und Kommunikationsnetzwerken: „To be indifferent whether certain points of practical information will be known sooner or later, is like being indifferent whether one goes to a certain destination by rail or by road.“⁵³ Watson spricht sich für die Beschleunigung der Geschwindigkeit aus, mit dem Wissen durch Zirkulation und Zugänglichkeit verbreitet wird⁵⁴ – umso auffälliger erscheint auf dieser Vergleichsfolie die Langsamkeit von Reichsteins Film. Bereits zu Beginn verstreichen ganze vier Minuten, bevor das Voiceover einsetzt und auch im Verlauf der weiteren einundzwanzig Minuten kommt es immerfort zu Momenten der Stille, die als Pausen zum Innehalten einladen. Die hypnotische Wirkung, die von den Textilien ausgeht, die in ruhiger Manier von der Kamera abgetastet werden, wird zum Katalysator der Kontemplation. Auch wenn verschiedene Muster angeschnitten werden, so dominiert doch das Gefühl von Stagnation und Zeitenthobenheit. Länge stellt sich hier primär aus der Verhältnisbestimmung zwischen kurzem Film und langem, gleichbleibendem Eindruck ein, was die Zeitlichkeit der gezeigten Textilproben zu verhandeln scheint. Damit wird im Film gerade das angesprochen, was Shaheen Merali im Voiceover als „unheimlich“ bezeichnet, nämlich, dass in Watsons Sammlungen das Gefühl für den teils tagelangen Herstellungsaufwand der Textilien gänzlich ausgeblendet wird.

Der Herstellungsaufwand sollte letzten Endes auch Watson selbst zum Verhängnis werden. Im Jahr 1860 sind noch Eilmeldungen ans India Museum

einsehbar, in denen er um eine Auslagerung der Arbeit bittet, weil er mit seinen zwei Assistenten nur 100 Proben pro Tag verarbeiten kann und er in diesem Tempo ganze sechs Monate brauchen würde, um die Musterbücher fertigzustellen.⁵⁵ Obwohl Watsons Antrag angenommen wurde, sollte die Arbeit an den Musterbüchern doch noch ganze sechs Jahre dauern. Bei seinem zweiten Versuch im Jahr 1872 lief ihm die Zeit gänzlich davon – die Musterbücher der zweiten Ausgabe blieben bekanntlich unabgeschlossen.

Wie der Zahn der Zeit an Watsons Unterfangen genagt hat und immer noch nagt, verbildlicht sich indes in den Resten der von Motten angefressenen Stoffproben. Wie Felix Driver im Voiceover zu Bedenken gibt, stehen Sammlungen, wie diejenigen Watsons, nicht still, auch wenn sie in Museen der ursprünglich angedachten Zirkulation entzogen sind. Vielmehr kann deren sich allmählich verändernde Handhabung und Ausstellung als Zeugnis kulturpolitischer Verschiebungen gelesen werden. Bei Watson reichen diese Verschiebungen bezüglich der Art des Umganges von der großangelegten, finanziellen Förderung zur schamvollen Reue bis hin zur Wiederentdeckung und subsequenten Bemühung einer Restitution. Hinsichtlich der Art der Ausstellung erstrecken sie sich von der praktischen Kompaktheit schnell zirkulierender Bücher zur eindrucksvollen Zurschaustellung einer restlos erfassten Artenvielfalt bis hin zum Eingeständnis, dass die Überführung kultureller Objekte in ihnen fremde Erfassungs- und Ausstellungsdispositive immer mit dem Scheitern einhergeht. Dass derartige Überführungen und Übersetzungen auch nicht reversibel sind, verdeutlicht *Patterns of the Conquerors* letzten Endes zweifach: im weißen, nummerierten Leintuch, das zum Schluss des Filmes daran erinnert, dass die Musterbücher wieder ins Archiv zurückgeführt werden (Abb. 6), und in der eigenen Medialität als Film, als Instrument der westlichen Moderne schlechthin.

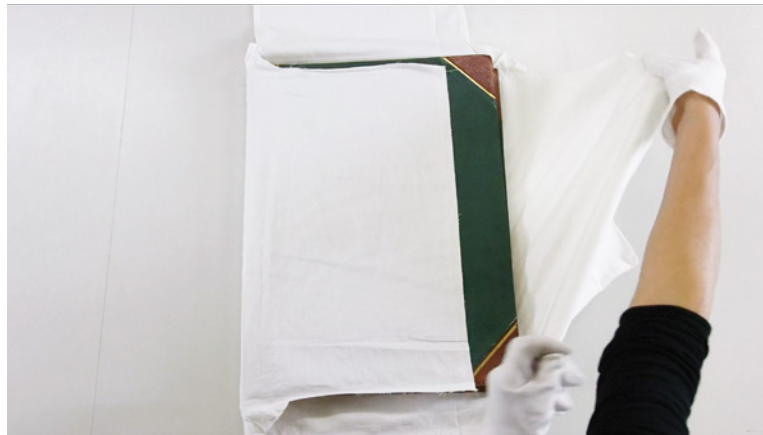


Abb. 6: Sascha Regina Reichstein, *Patterns of the Conquerors*, 2017, DCP, 16:9, 21 Minuten, AUT/GB

Anmerkungen

- 1 Sascha Regina Reichstein, *Patterns of the Conquerors*, AUT/GB 2017, DCP 16:9, 21'.
- 2 John Forbes Watson: *Collection of Specimens and Illustrations of the Textile Manufactures of India*, London 1866.
- 3 Vgl. Ray Desmond: *The India Museum: 1801–1879*, London 1982, S. 47.
- 4 Wobei hier Britisch-Indien angesprochen ist, das von 1858 bis 1947 nicht nur Teile der heutigen Republik Indien, sondern auch der heutigen Staaten Pakistan, Bangladesch und Myanmar umfasste.
- 5 Zum Britisch-Indischen Textilhandel siehe Deborah Swallow: *The India Museum and the British-Indian Textile Trade in the Late Nineteenth Century*, in: *Textile History*, Bd. 30, 1999, H. 1, S. 29–45.
- 6 Ein Exemplar blieb im India Museum, die anderen wurden nach Bradford, Dublin, Edinburgh, Glasgow, Halifax, Huddersfield, Leeds, Liverpool, Macclesfield, Manchester, Preston and Salford verkauft, siehe *Financial Papers*, 1866, in: *Photocopies and Transcripts of Papers relating to India Museum Publications on the Textile Manufactures and Costumes of the People of India (1859–1885)*, collected by Ray Desmond, British Library, London, Asia, Pacific, and Africa Collections, IOR MSS EUR F 195/50.
- 7 Nach Calcutta, Madras, Bombay, Kurrachee, in die Nordwestlichen Provinzen, Punjaub, und nach Berar, siehe *Financial Papers 1866* (wie Anm. 6).
- 8 Vgl. John Forbes Watson: *Letter to the India Office*, 30th July 1860, in: IOR MSS EUR F 195/50 (wie Anm. 6).
- 9 Der Film wurde unter anderem am internationalen Filmfestival Viennale (2017) und an den 64. Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen (2018) gezeigt.
- 10 David Summers: *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- 11 David Joselit: *Nach Kunst*, Köln 2016. Siehe auch Forschungsprojekt „Exhibiting Film, Challenges of Format“ am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Leitung: Fabienne Liptay.
- 12 Voiceover Sonia Ashmore, Reichstein 2017 (wie Anm. 1).
- 13 Siehe auch Avalon Fotheringham: *Cataloguing the South Asian Textile Collection*, 2018, <https://www.vam.ac.uk/blog/asia-department/cataloguing-the-south-asian-textile-collection> [Abruf: 17.12.2018].
- 14 Vgl. *Miscellaneous Paper, Financial Department*, 1860, in: *Photocopies and Transcripts of Papers and Correspondence relating to the History of the India Museum with Notes by Ray Desmond (1858–1859)*, collected by Ray Desmond, British Library, London, Asia, Pacific, and Africa Collections, IOR MSS EUR F 195/5.
- 15 Vgl. Anonym: *Portrait and Biography of Dr. John Forbes Watson*, in: *The Journal of Indian Art*, Bd. 3, 1890, H. 25, o. S.
- 16 M. E. Grant Duff: *Memorandum for the Duke of Argyll*, 1869, S. 1, British Library, London, Asia, Pacific, and Africa Collections, IOR L/SUR/6/3. Dieselbe Stelle wird auch von Felix Driver und Sonia Ash-

more in ihrem vielbeachteten Aufsatz zitiert, siehe Felix Driver und Sonia Ashmore: *The Mobile Museum: Collecting and Circulating Indian Textiles in Victorian Britain*, in: *Victorian Studies*, Bd. 52, 2010, H. 3, S. 353–385, hier S. 361.

- 17 John Forbes Watson: *The Textile Manufactures and the Costumes of the People of India*, London 1866.
- 18 Ebd., S. 8f.
- 19 Zum Kontext Weltausstellungen siehe *The Fabric of India*, hg. v. Rosemary Crill, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London, London 2015.
- 20 Vgl. John Forbes Watson: *Appendix A. The India Museum Question* in: ders. (Hg.): *The Imperial Museum for India and the Colonies*, London 1876, S. 39–46, hier S. 39. Siehe auch John Forbes Watson: *Appendix B. On the Establishment of Trade Museums*. in: ebd., S. 47–57, hier S. 53–55, und John Forbes Watson: *Appendix C. International Exhibitions. Letter in the Times*, 9th June, 1874 in: ebd., S. 57–60, hier S. 58.
- 21 Vgl. Watson 1876, *Appendix B* (wie Anm. 20), S. 53–56.
- 22 Colonel Yule: *Memoranda and Papers laid before the Council of India, 1870–1879, Affairs of the Madras Irrigation Company*, 1860, British Library, London, Asia, Pacific, and Africa Collections, IOR/C/142.
- 23 George Birdwood: *Minute Paper, Statistics and Commerce Department*, 1881, S. 6, in: IOR MSS EUR F 195/50 (wie Anm. 6). Dieselbe Stelle wird auch zitiert von Driver/Ashmore 2010 (wie Anm. 16), S. 372.
- 24 Ebd., S. 6.
- 25 Vgl. Driver/Ashmore 2010 (wie Anm. 16), S. 353–354.
- 26 Vgl. Watson 1860 (wie Anm. 8).
- 27 „One is shocked when one sees the cut up remnants of these textiles which is the complete opposite of modern curatorial practice“, Voiceover Sonia Ashmore, Reichstein 2017 (wie Anm. 1)
- 28 Zu Fragen der Restitution siehe Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin 2014.
- 29 Voiceover Felix Driver, Reichstein 2017 (wie Anm. 1)
- 30 Zur Brauchbarkeit des Begriffspaares „haptisch/optisch“ für die Filmwissenschaft siehe Antonia Lant: *Haptisches Kino*, in: Klemens Gruber and Antonia Lant (Hg.): *Texture Matters. Der Tastsinn im Kino. haptisch / optisch 1. Maske und Kothurn*, Bd. 58, Wien u. a. 2012, H. 4, S. 31–67.
- 31 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1980, S. 496. Siehe auch Lant 2012 (wie Anm. 30), S. 60.
- 32 Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Berlin 2015, S. 59–60.
- 33 Felix Driver trug maßgeblich zum jetzigen Forschungsstand zu John Forbes Watsons Musterbüchern bei. Seine zwei einschlägigen Aufsätze dazu sind Driver/Ashmore 2010 (wie Anm. 16) und Felix Driver: *Exhibiting South Asian Textiles*, in: Christopher Breward, Philip Crang und Rosemary Crill (Hg.): *British Asian Style. Fashion & Textiles, Past & Present*, London 2010, S. 161–173.

- 34 Driver/Ashmore 2010 (wie Anm. 16), S. 364. Driver bezeichnet ihn auch als „applied natural historian“ ebd., S. 361.
- 35 Thomas Richards: *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, London u. a. 1993, S. 4. Richards bezeichnete Großbritannien als das „datenreichste“ Papier-Imperium: „A comprehensive knowledge of the world was for most of the century the explicit goal of all forms of learning.“ ebd., S. 4. Auch Sonia Ashmore vergleicht im Voiceover die Britische Klassifikationswut mit der symbolischen Kontrolle über Indien, siehe Reichstein 2017 (wie Anm. 1)
- 36 Watson 1866 (wie Anm. 17), S. 3.
- 37 Siehe auch John Forbes Watson: *The Textile Manufactures and the Costumes of the People of India. Opinions of the Press*, London 1867, S. 3–22, hier S. 5, und Watson 1866 (wie Anm. 17), S. 6, Anm.
- 38 Ein ähnliches Montage-Prinzip lässt sich auch bei Watsons Wunsch beobachten, einzelne Museumsgebäude in möglichst kurzer Distanz voneinander zu errichten. Er sieht die Gesamtheit des Wissens nur im seriellen, additiven Nebeneinander verwirklicht, siehe Watson, Appendix B 1876 (wie Anm. 20), S. 56; Watson 1866 (wie Anm. 17), S. 2; John Forbes Watson: *The Imperial Museum for India and the Colonies*, London 1876, S. 3 u. 5; Watson, Appendix A 1876 (wie Anm. 20), S. 41.
- 39 Watson 1866 (wie Anm. 17), S. 1.
- 40 Ebd., S. 3.
- 41 Watson 1867 (wie Anm. 37), S. 3. Siehe auch Driver/Ashmore 2010 (wie Anm. 16), S. 367.
- 42 John Forbes Watson: *Financial Papers*, 1867, in: IOR MSS EUR F 195/50 (wie Anm. 6).
- 43 Vgl. Watson, Appendix A 1876 (wie Anm. 20), S. 46.
- 44 Vgl. Watson, Appendix B 1876 (wie Anm. 20), S. 48.
- 45 Watsons Dispositiv teilt auch Grundprinzipien mit dem von Henry Cole entwickelten „Pillar-Stand“ siehe Henry Cole: *Report of the Director*, in: *Sixteenth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, with Appendix*, London 1869, S. 281–288, hier S. 283; vgl. auch Driver/Ashmore 2010 (wie Anm. 16), S. 363. Inwiefern Watsons Textilmuster derart ausgestellt wurden, bleibt zwar unklar, doch liegt folgender Bericht vor: „The greater part of the examples of early textile fabrics have been framed and hung on the new rotating stands; several hundreds of specimens are now shown on these stands, and the facilities for consulting them have thus been much increased, whilst a great saving of space has been effected. I am in hopes of being able, in the course of the ensuing year, to bring together the whole collection of textile fabrics, and to exhibit them in the West Cloisters.“ Richard A. Thompson: *Report of the Museum Superintendent and Assistant Director for Arrangement*, in: *Seventeenth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, with Appendix*, London 1870, S. 337–339, hier S. 338.
- 46 Watson, Appendix A 1876 (wie Anm. 20), S. 46.
- 47 Watson, Appendix B 1876 (wie Anm. 20), S. 46 und 48–53.
- 48 In seinem Patent wirbt Lincoln mit der Möglichkeit einer gemeinsamen Seh-Erfahrung: „[...] with this any number of persons can, by placing it in the centre of the room, be able easily to see, at the same time, all the movements.“ William E. Lincoln: *Letters Patent No. 64, 117*, dated April 23, 1867, Toy, United States Patent Office 1867, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1867-04_lincoln_patent_US64117-OR.jpg?uselang=de [Abruf: 07.01.2019].
- 49 Mike Hoolboom: *Nine Thoughts on Short Films*, 1995, <http://mikehoolboom.com/?p=186> [Abruf: 17.12.2018]. Für diesen Hinweis danke ich Laura Walde.
- 50 Watson, Appendix B 1876 (wie Anm. 20), S. 47.
- 51 Watson, Appendix A 1876 (wie Anm. 20), S. 43.
- 52 Siehe unter anderem Robert Kanigel: *The One best Way. Frederick Winslow Taylor and the Enigma of Efficiency*, Cambridge/Mass. u. a. 2005.
- 53 Watson, Appendix A 1876 (wie Anm. 20), S. 43.
- 54 Ebd., S. 43.
- 55 Vgl. Watson 1860 (wie Anm. 8).